

пейзаж играет важную в художественном плане роль. Он обладает положительным звучанием, являясь живой частью современности – таким же зрителем, как и человек, усиливая временной разрыв.

Композиционные приемы и принципы формирования ландшафтного пространства мемориалов, посвященных Второй мировой войне, развивались в зависимости от эмоционального характера и непосредственной идеи последних. Растительное оформление памятных мест, во-первых, настраивало на особый лад, но также являлось частью символики, частью смыслообразов. Играя роль фона для восприятия основных элементов композиции, посадки находились в тесной взаимосвязи с трактовкой темы.

1. *Елатомцева, И. М.* Теоретическое основание изобразительного искусства: структурные категории, виды, жанры / И. М. Елатомцева. – Минск : Беларус. наука, 2007. – 379 с.

2. *Шамрук, А. С.* Тема Второй мировой войны в мемориальных ансамблях / Партизанское движение в Беларуси и его роль в разгроме фашистских захватчиков в 1941–1944 г.: материалы Международной научно-практической конференции (Минск, 25–26 июня 2009 г.) / Национальная академия наук Беларуси Ин-т истории [и др.]. – Минск : Беларус. наука, 2009. – 494 с.

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Е. А. ГЛЕБОВА

С. Н. Немцова-Амбарян,

*доцент кафедры истории музыки,
кандидат искусствоведения, доцент;*

Беларуская государственная академия музыки

Тема Великой Отечественной войны становится магистральной в белорусской художественной культуре XX в., объединяя различные виды искусства: во второй половине прошлого столетия к ней обращается практически и каждый белорусский композитор. Среди них и те, для кого особой, собственной болью отзывается воспоминание обо всем, что случилось с родной страной и народом. Симптоматично, что военная тема становится одной из магистральных для творчества Е. А. Глебова.

Одно из первых сочинений в этом ряду – **Первая симфония «Партизанская»** (1958). В личном архиве композитора сохранился черновик рукописи Д. Журавлева, в которой со слов композитора воспроизведена история ее создания [1]. Согласно приведенным в ней фактам, первоначально произведение задумывалось автором как симфоническая поэма «Воспоминание партизана». Однако, несмотря на то, что были осуществлены наброски всего тематического материала сочинения, работа над партитурой не шла, в результате чего поэма лежала неоконченной около года. Вместе с тем, в этот период композитору предлагают написать музыку к спектаклю «Юные мстители»¹. Театральная постановка послужила импульсом к пересмотру *жанрового содержания* неосуществленного замысла. Е. Глебов убеждается в необходимости создания монументального сочинения с персонажами и драматическими ситуациями.

Значимым для воплощения театральных тенденций в симфонии является тот факт, что именно в работе над спектаклем каждый музыкальный номер мыслился автором как своеобразный этюд для крупного симфонического произведения: композитор использует мелодии песен, записанных для предстоящего опуса, и свои уже созданные музыкальные наброски для поэмы.

Знаменательно, что уже в первых симфонических опусах («Поэма-легенда», Первая симфония) актуализируется одна из основных тем творчества Е. Глебова – тема *бессмертия* героя, память о котором живет в сердцах потомков, а также одна из константных идей – *преодоления и сопротивления*, которая не только объединяет все балетное творчество этого периода, но и включает в свою орбиту симфонические жанры, в частности, Вторую, Третью и Четвертую симфонии, лежащие в русле *концепционного симфонизма*.

Образы войны пронизывают и следующий этап творчества Е. Глебова. Так, появляются хореографические сочинения: **«Белорусская партизанская»** (1965), рисующая образы героизма и мужества, новелла **«Фронт»** (1965) и балет **«Альпийская баллада»** (1966).

¹ Сюжет спектакля основан на событиях Великой Отечественной войны и героической борьбы обольских комсомольцев-подпольщиков и партизан с фашистскими захватчиками.

Наиболее глубокий и объемный слой интертекстуальных отношений в творчестве Е. Глебова связан с трактовкой в музыкальном тексте *образов Зла*, проявляясь, с одной стороны, в тенденции к обобщенному, метафизическому, и тогда данный образ принимает вселенские, апокалиптические масштабы, появляясь в мифологизированном, метафорическом, символическом ключе. С другой стороны, все явственнее проступает кривозеркальное отражение в гротескном, а по существу – абсурдистском ключе, и тогда Зло предстает в «обытовленном» виде.

Воплощая в ранних произведениях тему войны, Е. Глебов намечает константные для дальнейшего творчества принципы в трактовке образов Зла, Судьбы, Смерти как *Зла объективного*.

Так, в тембровой драматургии актуализируется роль *ударных инструментов*, усиливая состояния напряжения и агрессии (третья часть Первой симфонии, «Хиросима» и «Фронт» из «Хореографических новелл»). Единый поток стремительного и безостановочного движения образов Зла, их напряженная, пульсирующая энергия приводят к введению в музыкальную лексику композитора *токатности* (например, «Фантастические танцы» (№ 5), тема третьей части Первой симфонии, тема финала Второй симфонии, «Хиросима» и «Фронт» из «Хореографических новелл»).

Центральным музыкально-театральным сочинением Е. Глебова в 1960–1970-е годы становится **балет «Альпийская баллада»**² по одноименной повести В. Быкова (либретто Р. Череховской). Он повествует о трагической истории любви белорусского юноши Ивана и итальянской девушки Джулии, бежавших из фашистского лагеря смерти.

«Альпийская баллада» В. Быкова вызывает широкий круг ассоциаций, причем не только с музыкальными опусами, но и с произведениями живописи, литературы, кино и театра, отражающими осмысление *подвига человека* в исторический период Великой Отечественной войны как жертвенной смерти во спасение ближнего³.

² Премьера балета – в Государственном академическом большом театре Беларуси (1967). Балетмейстер – О. Дадишкилиани.

³ Достаточно вспомнить, например, романы И. Чигринова «Плач перепелки», И. Науменко «Сорок третий», картины М. Савицкого «Казнь», «Этерсберг – Голгофа XX века» (из цикла «Цифры на сердце»), кинофильмы «Летят журавли» М. Калатозова и «Баллада о солдате» Г. Чухрая.

Либретто одноактного балета представляет собой сжатый вариант литературного первоисточника, поскольку внимание автора сосредоточено на внутреннем мире героев, состоянии человеческого духа в экстремальной ситуации.

Вслед за повестью музыкально-хореографическое сочинение предстает, с одной стороны, пронзительно-трагическим, с другой – возвышенным и романтическим. По меткому замечанию Т. Мушинской, пространство одноактного и, по сути, камерного балета «оказалось таким емким и мощным, что вместило размышление и о жестокости войны, и о рождении любви, и о моральной несокрушимости» [3].

Художественные образы музыкальной «Альпийской баллады» наряду с другими образами балетных опусов Е. Глебова приобретают значение мифологем, которые представляют собой одновременно и частицы макротекста (культуры, мифа) и отдельные метатекстовые сущности (по отношению к творчеству автора).

Доминантное значение в этой образно-семантической системе констант имеет образ *Героя*, представленный в «Альпийской балладе» Иваном, имеющий целую галерею образов: Мария, Машека, Тиль, Принц. Это правдоискатель, борец за справедливость, который вступает в неравный бой со Злом и одерживает победу, как правило, погибая (кроме Машеки). Как известно, центральное место в мифологических сюжетах о героях занимает обряд *инициации*, глубинный смысл которого – познание себя, постижение неких тайн бытия и сознания, после чего герой должен, по словам Дж. Кэмпбела, «вернуться к нам преображенным и научить нас тому, что узнал об обновленной жизни» [2, с. 29].

В театральной поэтике Е. Глебова этот обряд проявляется в двух вариантах: либо в своеобразном «посвящении» в зрелость (в «Избраннице»), либо в *смерти* героя как человека Настоящего и *Возрождении* как совершенного человека Вечности (в «Альпийской балладе», «Тиле Уленшпигеле», «Маленьком принце»).

Автор трактует эту категорию в двух аспектах: с одной стороны – это *субъективное Зло*, то есть зло внутри отдельно взятого человека, омертвелость и внутренняя опустошенность (в таком виде оно персонифицировано через образы Князя в «Избраннице», Рыбника в «Тиле Уленшпигеле», жителей

планет в «Маленьком принце»). С другой – это *Зло объективное*, которое, преломляясь сквозь призму универсального художественного видения композитора, приобретает разные оттенки: Зло насилия (Князь в «Избраннице»), Зло войны (фашисты в «Альпийской балладе»), Зло власти (Филипп и инквизиция в «Тиле Уленшпигеле»), Зло вселенское (баобабы в «Маленьком принце»).

Осмысляя Зло в философском плане как деструктурирующее явление в мироздании, античеловеческое и несущее небытие, композитор в музыкальную лексику вводит *токкатность*, что трактуется вслед за Д. Шостаковичем как символ «конкретного социального «недуга»» (Л. Березовчук), «роковое *regretum mobile* машины уничтожения» (М. Сабина) и, наконец, как *символ Смерти*. Таковы темы «Бегства» в «Альпийской балладе» и тема второй части Четвертой симфонии, в сцене «Седмерица» из «Тили Уленшпигеля», в которых гипертрофия ритмического однообразия в драматургическом, идейно-эстетическом и философском планах выступает репрезентантом концепта Зло.

Симфоническое творчество Д. Шостаковича в данном случае представляет главный интертекст, поскольку именно в его произведениях произошло кардинальное переосмысление Ритмического однообразия гомофонно-гармонического сопровождения, итогом которого стало очуждение традиций предшествующей культуры.

Характерный для балета «Альпийская баллада» акцент на внутренне-психологическом, субъективном мироощущении, монологический характер высказывания, а также симфонизм концепционного философско-драматического плана, идущие от Д. Шостаковича, – все это стало отражением резкого перелома в произведениях Е. Глебова 1960-х годов*, а также определило направленность творчества последних лет жизни композитора.

1. Жураўлёў, Д. М. Нараджэнне сімфоніі; машынапіс з праўкай / Д. М. Жураўлёў // Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Фонд 341. – Воп. 1. – С. 17. – Л. 1–23.

* Третья и Четвертая симфонии, балет «Альпийская баллада» и «Альпийская симфония-баллада», оратория «Колокола» и Концерт для голоса.

2. Кэмпбелл, Дж. Герой с тысячьо лицами: Миф. Архетип. Бессознательное / Дж. Кэмпбелл. – Киев : София, 1997. – 335 с.

3. Мушынская, Т. Трагичная экспрэсія «...Балады». – Рэжым доступу: <http://www.kimpress.by/index.phtml?page=2&DomainName=mast&id=366&mode=print>. – Дата доступу: 11.02.2015.

ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА

З. М. Пасютина,

*профессор кафедры театрального творчества;
Белорусский государственный университет
культуры и искусств*

Вопрос о природе сценических эмоций имеет первостепенное значение для судеб современного театра. К. С. Станиславский назвал правдивое, реалистическое искусство актера «искусством переживания»: «Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом повторении» [7, с. 25]. Переживая глубоко и страстно все то, что происходит в пьесе, актер как бы обретает вторую жизнь, в которую верит сам и заставляет верить зрителя.

Какие же эмоции участвуют в творческом процессе создания роли на пути реализации высшей цели актерского творчества – постижения сущности перевоплощения? К. С. Станиславский и на этот вопрос дает исчерпывающий ответ: «Артист может переживать только свои собственные эмоции... Можно понять, посочувствовать роли, поставить себя на ее место и начать действовать так же, как изображаемое лицо» [7, с. 25].

Автор знаменитого «Парадокса об актере» Дени Дидро утверждает, что, чем искреннее актер переживает, тем хуже он будет играть, увлекшись же до самозабвения, рискуя стать просто смешным. Горячо солидаризировал с «парадоксом» Дидро французский актер Коклен-старший: «Я убежден, что великим актером можно быть только при условии полнейшего самообладания и способности по собственной воле выражать такие чувства» [2, с. 58].

Несостоятельность «Парадокса об актере», по мнению актера и педагога А. П. Ленского, заключается в том, что Дидро принимает наличие большого самообладания за отсутствие способности к глубокому переживанию: «Абсолютное отсут-